

Plaisirs de l'étrangeté américaine : la dépossession jazzée chez Bernard-Marie Koltès

Jean-Pierre Simard, Université Jean Monnet, Saint-Etienne

Exposition du thème :

La riche multiplicité des analyses, dont la bibliographie succincte en annexe donne un aperçu, reflet de l'intérêt que suscite l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, a permis une variété d'interprétation des multiples significations habilement occultées par l'auteur sous la surface poétique de son cri. Il n'en demeure pas moins qu'au fil d'une écriture forte et originale, le discours d'un homme, sa quête du sens d'une vie solidaire rencontrent un large consensus. S'il est un champ d'interprétation qui demeure sous-évalué, c'est néanmoins celui de la prise en compte d'une sensibilité gay qui donne également sens et émotion à son écriture. Les réticences à accepter un tel regard qui ne contredit ni ne refuse aucun autre, sont fréquemment justifiées par les propos de l'auteur sur la non-primauté des sensibilités personnelles dans son message. Le contexte moral et historique dans lequel s'est construit son apport sensible justifiait de telles précautions. Aujourd'hui, un attrait nouveau pour un regard sur la cohérence entre mouvement des idées, préférences et histoire personnelle ou collective redonne sens à une lecture socio-esthétique¹. En nous proposant d'explorer la thématique de « Koltès et les Amériques », la présente confrontation se prête précisément au dévoilement de ce pli de la poétique koltésienne. Celle-ci s'est singulièrement nourrie d'un va-et-vient culturel entre une lecture gourmande des auteurs d'outre-Atlantique, qu'il apprécie particulièrement, et le reflet imaginaire de maints voyages dans la profondeur duelle de ce continent. L'exercice de style qui suit, nuance musicale écho à un genre lui aussi emprunté là-bas, vise à décrypter cette cohérence et à chanter une prédilection sans réticence envers une double émotion qui innerve délicatement l'œuvre de Koltès. Afin de célébrer la musicalité rythmée de ses écrits, plus qu'une étude formelle, cette partition-hommage se situe dans une tonalité vosine. Le jeu métaphorique autour de la figure du jazz contribue à mettre en résonance la surface de l'écriture et ses significations voilées.

Modulation :

« A l'heure de la musique, des beuveries et des bagarres, s'élève un murmure mystérieux, fait de messages urgents et de mots nécessaires », écrit Koltès dans son dernier écrit romanesque *Prologue*. (p.109). Percevoir, porté par

leur musique, la couleur des mots qui se déroulent dans l'espace de la représentation, s'affaïsser confortablement dans leurs éclats rythmés par les répétitions modulées, afin, au fil des glissements du sens, d'interpréter cette obscurité de la surface du texte koltésien, permet au spectateur ou au lecteur de partager ce que le texte murmure, d'éprouver l'urgence de sa révolte. Mon propos entend exprimer le plaisir de la représentation comme de la lecture du texte koltésien en filant la métaphore musicale et son enracinement intertextuel avec divers auteurs nord ou sud américains autour des variations thématiques du jazz. Si le motif initial semble se perdre, il se démultiplie, ressurgit, modulé par chaque soliste, dessine une aura poétique, une texture sensuelle, une vibration qui émeut le corps et l'esprit du public dans le jeu collectif ou alterné des instrumentistes. Ce contre-chant soulignera comment, aujourd'hui, la trace des Amériques peut éclairer d'une sensibilité différente, dans le parcours et l'écriture du dramaturge, des constituants que Bernard Marie Koltès lui-même dans ses entretiens a validés comme les analystes de son œuvre trop vite suspendue auxquels je me référerai.

En choisissant dès 1968 le décentrement du voyage, Koltès a jugé nécessaire cette mise à distance comme ressort de la créativité. Le fait qu'avec l'Afrique, il ait choisi l'Amérique latine puis New-York à un moment clef de son questionnement existentiel a nécessairement laissé des traces dans son écriture. « New York en 1968, c'était vraiment un autre monde, dira-t-il, le choc de l'altérité et du gigantisme refuge, des excès de la rage de devenir adulte. » Et déjà, des bars gays aux docks, de l'exultation des sens à son goût complémentaire pour la littérature, Koltès trouvera ici une cohérence avec Shakespeare, Jack London et Faulkner l'auteur du sud des USA. Son attrait pour le cinéma d'aventure hollywoodien ou les films de Kung Fu et les représentations du corps que cela implique m'invitent à repérer la masculinité trouble de l'icône gay que suggère Marlon Brando, soulignée par la direction d'Elya Kazan. Kazan et Brando renvoient encore à Tennessee Williams et au sous-texte du désir caché qu'on repère comme schème des non-dits poétisés. Les solos modulés du jazz de l'écriture koltésienne sont proches dans *Solitude* ou *Quai Ouest*. Parmi d'autres cinéastes, Robert De Niro comptera pour Koltès ensuite. Comme Kazan, Williams, et plus encore Faulkner ou Salinger, Koltès met prioritairement en scène ou en espace poétique le faible, l'exclu, le colonisé, le marginal, le voyou. Koltès, ai-je proposé lors du tout premier colloque qui lui avait été consacré à Metz par le département arts du spectacle de l'Université Paul Verlaine², fait certes aussi écho à Genet, à Beckett, à Pinter et dessine une telle sympathie. Koltès modèle en conséquence ses personnages, des êtres au bord de la cassure, juste avant l'inexorable, qui n'ont pas droit à se dire pleinement. Et précisément,

l'Amérique peut être considérée comme un écrin de cette altérité subtile, le lieu de négociation, d'échange d'une dignité provisoire des marginaux.

Solos en écho :

Dans son théâtre comme dans ses formes romanesques, solos poétiques proches du monologue de scène aussi, Koltès laisse rarement dire directement leur quotidien à ses personnages ; il ne décrit jamais linéairement. Son discours est tapi dans un sous-texte du désir derrière les mots fragiles, voile hésitant. L'image du jazz me semble pertinente pour illustrer cette langue française parlée et écoutée de loin, dessinée dans ses modulations répétitives comme une manière imitée des noirs, une langue concrète dont on sent sourdre l'odeur des Sud. Le texte des quasi monologues, notamment bien sûr celui qui domine *La Nuit juste avant les forêts*, est écrit d'un seul trait pour être oralisé dans un élan. Ces coulées musicales, lourdes de sous-entendus, chantent, chuchotent plutôt, le flux d'un désir de s'exprimer, de partager. C'est le rythme de la respiration qui modulera la ponctuation discrète.

...je me tenais bien dans cette drôle de lumière qui ne montre rien, qui fait de tous ces bavards de café et de rue des frères au même regard et aux mêmes soucis, qui dissimule celui dont le souci est ailleurs, étranger à eux tous, mon regard secret cherchait au-delà d'eux, et je gardais le dos tourné comme le leur contre le vent, souriant et d'accord déjà à demi ivre de soucis inventés, je pensais : le mien est ailleurs et je dois le cacher, et, lorsque je t'ai vu, j'ai couru, j'ai couru, couru, couru, mais personne n'a fait obstacle, je m'étais préparé, je m'étais mis de leur côté, je les avais écouté, cachant ma différence, et à présent ma fuite les surprend, je suis déjà au coin de la rue quand ils se réveillent, qu'ils me reconnaissent comme étranger...,
(*La nuit*, p.29-30).

Fondée le plus souvent sur la virgule ici, associée au point-virgule, fréquent dans les écritures ultérieures, rythmant les reprises sémantiques, la phrase élargit l'espace d'écoute du spectateur. Cette ponctuation suggère une quasi équivalence grammaticale des segments juxtaposés, une contiguité dans laquelle la modulation est lourde de significations occultées dans les suspensions mises en écho. Cette sorte de focalisation, imposée au public, sur le seul discours, marquée parfois par la séparation qu'offre arbitrairement le point-virgule entre clause explicative et affirmation principale, s'appesantit brièvement sur l'écart des significations à venir. La virgule ou le point-virgule aident aussi, et ce de manière indissociable du jeu des significations ainsi modulées, à la variation musicale ou respiratoire, permettant une brève suspension du développement, proche à mon sens des points de suspension chez Pinter et des silences chez Beckett, dessinant ainsi un espace ténu dans

lequel le sous-texte du désir ou de l'espérance, voire du doute des peurs ou des incertitudes, s'insinue. Le message poétique, hésitant à se formuler, est souligné par la modulation des images, dans laquelle la répétition de mots outils signifiants dessine le rythme sonore et poétique du propos, quand la répétition des verbes notamment, ou le glissement des compléments vers une position inattendue, précise le sens. Cette écriture va ainsi accentuer l'insinuation des significations voilées dans le flot continu de la réplique dessinée par le jeu du comédien. L'image développée devient représentation fixe d'un entre deux mondes. Dans *La Solitude des champs de coton*, le dealer expose inlassablement son désir, sa soif d'échange et de contact en apparence paradoxal, modulant le phrasé de son premier monologue :

Puisqu'il n'y a pas de vraie injustice sur cette terre autre que l'injustice de la terre elle-même, qui est stérile par le froid ou stérile par le chaud et rarement fertile par le doux mélange du chaud et du froid ; il n'y a pas d'injustice pour qui marche sur la même portion de terre soumise au même froid ou au même chaud ou au même doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs riches de même et, de même, pauvres ; et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie, avec moins d'injustice encore qu'il y a à être mâle ou femelle parmi les hommes ou les animaux. (Solitude, p.11-12)

Koltès nous suggère que son personnage serait un bluesman imperturbable, gentil et doux³ Il propose dans ses longs quasi-monologues dont ce fragment souligne ici la fluidité contrôlée, une monnaie verbale à partager, une invitation à tresser la matière sémantique et sonore comme un dialogue instrumental cher aux jazzmen. Une monnaie peu lisible dont le client doit donc s'emparer pour, au-delà des apparences floues, renvoyer un écho à ces impulsions, comme se répondent les instruments. Et chacun répond à côté, avec ses variations sur le thème de l'autre. Ces deux monologues qui cherchent à cohabiter ne dessinent-ils pas, avec leur flot, le rythme d'un désir du partage qui s'insinue dans l'imaginaire du spectateur et l'invite à cueillir les significations voilées, jusqu'à l'exultation apeurée du constat apaisé de la mort inéluctable, annoncée dans des répliques indiciaires plus brèves ? Cet échange symbolique sera modulé à l'envi dans *Quai Ouest*, entre décor et lumière sporadique, par la présence multiple alternée des réfugiés, jusqu'aux duos des langues d'origines mêlées au français et, surtout, au silence d'Abad, le témoin muet. Plus encore que l'espagnol, l'écho sonore de la langue indienne racine rappelle la source de l'exil de la famille échouée là parmi les déracinés aux franges d'une cité qui les refuse. La

langue indienne sertie dans l'espagnol donne son sens à la Kalachnikov apportée par le père, outil du sacrifice du fils confié à la médiation d'Abad. Dans la nuit, l'intrusion de Koch et Monique, représentants trompeurs du cœur dominateur de la ville au-delà des quais, attirés par l'eau, tentatrice aussi, qui lave les fautes, sera soulignée par de semblables échos visuels et sonores portés par le mur et la résonance des bruits à décrypter :

Devant un mur d'obscurité. Bruit de moteur de voiture, au ralenti, au loin...

Monique : J'entends des bruits, j'entends des chiens, c'est plein de chiens sauvages qui rampent dans les décombres... Peut-être qu'avec la lumière des phares, on verrait, au moins, ce qui rampe par terre. (Quai Ouest, p.11-12)

Charles confirme l'interprétation de tels signes lorsqu'il dit tout bas, peu après :

Moi, je savais que vous viendriez par derrière, dans l'obscurité de derrière, le long des murs, comme les salauds ; /.../ Avant même que vous ne descendiez de voiture, je l'avais repérée, j'avais entendu le bruit du moteur ; j'ai même reconnu la marque ; une jaguar, je la reconnais même quand c'est seulement l'idée d'une jaguar qui traverse la tête de quelqu'un, c'est pourquoi je suis là. (Q O, p.17)

Variations et contre-chant (contre-champ) :

Désir, argent, illusion de la complicité, profondeur des secrets de chacun tissent la cohérence réécrite sous forme de variations parallèles entre les deux pièces.

Evidemment, donc, écrites lors du second séjour à New-York, lorsque Koltès se sait atteint par le mal sanction, elles affichent prioritairement le lien avec ce lieu, un 'no-man's land' symbolique. Ces pièces donc serviront d'exemple premier de l'influence américaine sur son oeuvre. *Quai Ouest* désignant ce lieu de l'exode intérieur à New-York bien sûr, et son hangar percé de rais de lumière, refuge des immigrés, trafiquants, coupables repentis, suicidaires, homosexuels. Ce hangar où l'auteur avoue avoir passé des nuits caché, et peu importe l'explication, puisque le texte donne d'abord à sentir le poids de ce mystère qui occulte l'individu pour souligner le jeu des nuits, pareilles à celles du dealer et de son client dans *Solitude*, des nuits où se révèle dans la pénombre le désir refoulé au soleil de la société (*Solitude*, p. 10-14). *Quai Ouest* à l'évidence avec l'obscurité intérieure de ses échanges parfois éclairés par les filets du jour est le négatif ou le positif, à l'inverse, de l'échange nocturne de *Solitude* ou de pareils frères signaux de lumière sont là, trace électrique de la vie dans la ville. Deux pièces indissociables, pendants symboliques symétriques, au titre également suspect. L'un se prétend réaliste et descriptif, mais trompeur, et autorise l'imaginaire à vagabonder dans

un coin privilégié du monde, comme un carré laissé mystérieusement à l'abandon au milieu d'un jardin où les plantes se seraient développées différemment ; un lieu où l'ordre normal n'existe pas, mais où un autre ordre, très curieux, s'est créé.⁴

Ce petit endroit aux marges du monde de la mégapole ne renvoie-t-il pas clairement à *Solitude des champs de coton* ? L'autre titre, signe a priori trompeur, mais qui désigne un semblable espace de négociation hors normes, suggère les possibles territoires américains dans leur cohérence métaphorique.

L'espace de telles rencontres improbables peut être le sud, Nicaragua en guerre soumis au nord, au trafic, à l'exploitation autre interprétation du deal possible, Managua où Koltès arrivé par avion avait dû, dans un contexte de pression militaire parcourir à pied des bidonvilles, des espaces troubles pour rejoindre le seul hôtel ouvert aux étrangers. Ces champs de coton portent également le symbole de l'esclavage des noirs dans le sud des Etats-Unis, mais estompé par les silences pesants, qui sont désormais la musique nocturne de la ville et des dangers de sa modernité, comme le suggère le client avec ses dénégations fanfaronnées qui trahissent son inquiétude abritée derrière son respect affirmé des codes de rectitude. Ce lieu n'évoque-t-il pas un terrain vague aux franges de la ville américaine avec ses immeubles, mentionnés dans ce 'no man's land' où le client vient subrepticement voiler son désir. Pourtant, luciole attirée par l'aura séductrice de l'ange maléfique, celui-ci infléchit bel et bien la rectitude de son trajet et s'offre ainsi à la rencontre maudite, la rencontre du dealer aux aguets dans cette banlieue, territoire des désirs refoulés. Le mot désir si souvent répété dans la pièce, comme un riff jazzé, exprime le battement signifiant d'un tempo qui structure la narration. Champ/rue, le terrain vague symbolique, près des taches de lumière, de vie à l'abri aussi, ressemble en effet étrangement à un extérieur nuit du hangar de *Quai Ouest*. Cette répétition/modulation dessinerait ainsi dans un espace symbolique intersémiotique entre théâtre, feuilleton et film, un écho esthétique au reflet voilé d'une vie fracturée. La musique d'un blues charnel et pénétrant en tisserait la bande son. Et le dealer incarnerait subtilement Abad ou son double, sorti du refuge inquiétant, et qui, enfin, parlerait et oserait suggérer son désir.

L'énonciation scénique est quasi constamment métaphore ou métonymie chez Koltès : « tous ces lieux en marge sont symboliques d'une situation qui dépasse l'anecdote d'un lieu réel » dit Patrice Pavis (*Etudes théâtrales*, p.19). D'autant que les deux pièces écrites dans les circonstances rappelées ici me permettent, à la suite respectueuse d'Anne Ubersfeld (1999, p.9) de voir aussi en lui, en eux, Dealer ou Abad, l'ange exterminateur que tous les critiques ont évoqué pour caractériser Abad dans *Quai Ouest*, et qui, à mon

sens, négocient, avec une infinie tendresse, dans les deux pièces, leur mort avec leurs partenaires. Alors, l'abstraction du deal, ou la lourde matérialité de la Kalachnikov sanctionneraient un voilement du remords intime similaire. Ces symboles proposeraient au spectateur, au delà de toutes les autres significations possibles auxquelles le mystère poétique invite, une double parabole dans le temps de l'écriture, de l'acceptation d'un cruel destin, celui de l'amour entre hommes sanctionné par le virus. Comme un ange en ce bordel, qui demeure au côté du défunt, le dealer ne dit-il pas:

Si vous fuyiez, je vous suivrais ; si vous tombiez sous mes coups, je resterais
auprès de vous jusqu'à votre réveil ; et si vous décidiez de ne pas vous
réveiller,
je resterais à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience,
au-delà. (Solitude, p.59).

Dans un jeu subtil entre négociation culturelle ou commerciale pour privilégier l'expression métaphorique d'une rencontre symbolique, dévoilant clairement dans la deuxième partie de chaque réplique le désir sexuel d'abord occulté le plus souvent (*Solitude*, p.10 ou p12 par exemple), le dealer se donne à voir et quête le partage avec son interlocuteur agressif qui finalement propose par son refus même d'inscrire leur relation dans une violence paradoxale à laquelle le dealer ne peut mais. L'auteur exploite une belle métaphore alternée qui autorise les interlocuteurs à proposer à l'autre une même mélodie : celle de sa représentation féminisée qui souligne ce jeu du désir : « dites-moi donc, vierge mélancolique, dites-moi la chose que vous désirez », dit le dealer (p.12), auquel fait écho dans la bouche du client : « devant vous je suis comme devant ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en hommes, à la fin on ne sait plus où est le sexe. Car votre main s'est posée sur moi / .../ et depuis lors je souffre / .../ je souffre de ne pas savoir ce dont je souffre. » (p. 32-33). Décidément, avec son client, le Dealer semble bien être une même proposition, une autre facette d'Abad avec sa soif de parole. Et s'ils son intimement deux modulations rythmiques de l'ange exterminateur, n'est-ce pas parce que le virus qui ronge le corps de l'auteur interdit inexorablement toute intimité sexuelle et soumet le désir au seul souvenir amer des plaisirs d'avant la contamination ? Ce désir homosexuel mortifère qui hante alors la communauté gay de New-York invite dealer et client, dans l'affrontement symbolique à accueillir au terme de leur joute oratoire le non-dit de la mort inéluctable, d'une mort apaisée, acceptée. Le dealer, connoté a priori comme menaçant, tisse paradoxalement au fil de ses logorrhées la douce suggestion d'un tendre échange avec le client. Abad, l'ange exterminateur est lui aussi apaisant, comme le soleil qui filtre du toit et éclaire la rencontre de maints duos éphémères dans *Quai Ouest*. Sa relation avec Pierre suggère pareillement le désir et l'intimité de

deux êtres capables de partager leurs émotions, sinon leurs corps. Une suggestion parodique appuyée sur des éclairages sémantiques parfois limpides du désir homosexuel développe donc dans *Quai Ouest* sa parenté avec l'attraction entre dealer et client de *La Solitude*. Ces deux textes évoquent l'attraction refoulée et contrariée des personnages de Williams, Salinger ou Faulkner, de Genet en France ou de Orton en Angleterre pour les voyous, au temps des interdits, dans d'innommables refuges où la dignité ose à peine s'avouer par crainte de ne pas répondre aux coercitions des codes qui modulent les attentes archétypales de la collectivité. Pour suggérer en scène la subtilité voilée de ces variations fragiles au motif de la domination masculine, Koltès privilégie l'ambiguïté qui les confond avec le thème du racisme, déjà plus consensuel dans le champ social. Ce référent pourra être perçu comme métaphorique d'une forme de discrimination proche connue de toute une frange cible du public. On pourrait conclure que Koltès retient à grand peine son désir d'ouvrir la porte à l'interprétation homosexuelle. La solitude existentielle, métaphysique même, peut-être, des personnages se manifeste dans le langage, instrument musical d'une difficulté à dire. Mais cet essai de solitude, cette tentative pour aller à la rencontre de l'autre n'est pas totalement vaine dans le théâtre de Koltès, elle témoigne à mon sens d'un optimisme modéré qui se manifeste dans la négociation du combat verbal, qui est échange et partage aussi, de cette volonté de faire parler l'autre et de se confier. Le lieu et la distance d'avec la France permettent de susurrer, dans la modulation des personnages instruments qui improvisent et se répondent avec des voix - des voies - diverses sur le rythme ou le thème du motif, ce sous-texte intime. Il était déjà latent avant ce second voyage en Amérique. Koltès suggère sa tentative par une chorégraphie des locuteurs qui codent le moindre déplacement de leur corps au rythme de leur interprétation vocale. On évoquera Leslie, dans *Sallinger* autre pièce, antérieure, à huit personnages, centrée sur la famille, fortement influencée par les nouvelles de l'auteur source célébré par le titre même du spectacle, où le deuxième / ajouté, étayant le statut de Koltès auteur, esquisse l'aile manquant à l'ange pour son envol, envol qui autorise un regard distancié sur l'Amérique. Cette subtile négociation sémantique symbolique module un hommage intertextuel à une écriture de la fracture :

Un homme marchait devant moi, d'un pas sûr, calme et tranquille. Lorsqu'il a entendu mes pas – la rue était déserte – il s'est retourné, sans s'arrêter de marcher, cherchant à voir qui le suit dans cette nuit noire, - quelques rues de New York sont si peu éclairées. Il s'est cogné contre un panneau de stationnement, et il s'est étalé de tout son long. Moi, je l'ai dépassé et quelques mètres plus loin, je me suis mis à rire très fort. Je détestais les hommes. La femme, elle trébucha au petit matin, en tirant son vélo d'une

main, son autre main portait un sac très lourd ; et elle m'a regardé avec un petit sourire, comme pour demander pardon. (p. 27)

Syncope, renversements et détournements du thème :

Dans *Sallinger*, Leslie le fils comédien qui, en définitive, joue pour nier son désarroi réel, laisse apparaître sans le formuler explicitement son désir pour Henry, voire pour ce frère contraste, mâle brutal auquel il voudrait s'identifier⁵. Leslie met en scène ses fantasmes à son usage exclusif. Lorsqu'il présente au sein de la famille, avec sa sœur, un spectacle où les sexes sont inversés, la représentation tente d'offrir une explication de la mort grâce au détour parodique qui renvoie tant à la revendication des drag queens alors vivace dans ce New-York que Koltès fréquente, que plus explicitement au passé glorieux avec Shakespeare, maître du glissement des genres, que le dramaturge relit alors avec passion (p.50-51). Leslie serait-il une Juliette ici ? Frère et sœur ont recours à des masques d'animaux qui évoquent *Le Songe d'une nuit d'été*. Le récit de Ma qui présente un conte hermétique à ses enfants, rappelle la Reine Mab dans *Roméo et Juliette*, tandis que le monologue d'Al associe, dans un réalisme du quotidien, guerre, nation famille et artistes à l'instar de Mercutio. La syncope dévoile le sous-texte et souligne la reprise temporelle ultime du thème musical de la mort. Elle introduit, rétrospectivement, la représentation cathartique de la mort du Rouquin. Ces modulations du récit en abîmes successifs préludent manifestement aux variations jazzées des significations profondes du deal voilé, multiplié, à coup d'adjectifs accumulés pour moduler la quête du désir dans *Solitude*. Plusieurs monologues dans *Sallinger*, véritables prologues shakespeariens aux scènes jouées immédiatement après, dévoilent par anticipation l'identité des personnages qui surgissent, qu'ils étoffent aussi d'échos aux intertextes américains. Leslie, représentatif de cette profondeur esthétique est, au bout du compte, discrètement identifié comme homosexuel par le spectateur. Et Carole offre une gemellité symbolique à son désir de féminité. Lourdemment maquillée, elle paraît empruntée à l'ambiguïté des féminités du sud chez Tennessee Williams ou Faulkner, au-delà de l'évident hommage à la typologie exubérante des personnages chère à Salinger.

La compagne est un témoin du jeu des hommes. Parfois abusée, souvent outrageusement sexuée et maquillée, elle incarne fréquemment dans l'œuvre de Koltès, la féminité soumise. Cette décadence nostalgique qui contraste avec l'ambiguïté des désirs interdits distille bien ici aussi l'angoisse chargée de culpabilité que l'on rencontre chez T.Williams que Koltès admirait. Il n'a, pas plus que lui, pu ouvertement revendiquer son identité sexuelle dans ses pièces. L'évocation de Carole au tombeau par le Rouquin le confirme. Il

condamne une féminité tourmentée que seul Leslie comprend et excuse car elle serait métaphore de sa propre exclusion.

Ne pas trop la brusquer, pauvre veuve, elle ne fait que pleurer, ce n'est pas interdit de pleurer, même que c'est très bien, sauf que c'est interdit d'entrer dans un cimetière à n'importe quelle heure, et de rester là. Et ils la relâchent, elle revient, elle reste là qui pleure, ils reviennent, et trente-six fois comme cela jusqu'à ce qu'ils en aient marre et qu'ils l'enferment une bonne fois chez les folles. (Sallinger, p. 63)

Notes bleues, tension assonante à la musique causale européenne :

Le théâtre d'images de Leslie s'offre en écho aux images du théâtre chères à T. Williams. Les hommes sont de superbes animaux aux gestes souples, comme feutrés.⁶ Ne peut-on lire dans ce faisceau de représentations le désir *queer* du mélange des genres et voir dans ces féminités l'image du travesti ? Ces ambiguïtés du désir voilé ne construisent pas dans cette seule pièce une image iconique pour le public homosexuel qui choisit une possible identification à la fragilité opprimée et au voyou que l'on fuit. Petit Abou, dans *Tabataba*, refuse obstinément les jeux d'une sexualité conventionnelle prélude au mariage. Sa sœur, d'ailleurs, finit également par partager son envie et souhaite, à la fin de cette courte pièce, caresser la moto symbolique du désir partagé. Cet objet aux formes évocatrices renvoie d'ailleurs encore au rêve américain refoulé : n'est-ce pas une Harley Davidson ?

Maïmouna : Mais la vie, petit Abou ? Tout ce que je t'ai appris, la femme, l'homme, l'amour, tout le bordel ? Tu n'es ni encore petit ni déjà vieux, petit Abou ; on ne peut pas braver la nature. Honte sur nous : les voisines rigolent et tes copains frappent à la porte

Petit Abou : Laisse-moi être vieux et fumer tranquillement dans mon coin ; toi, fais ce que tu veux.

Maïmouna : Sans femme, petit Abou, qui repassera tes chemises ? Quand tu seras très vieux, qui te préparera le repas ?

Petit Abou : Prépare toi-même mes repas, et je ne veux pas qu'on repasse mes chemises.

Maïmouna : Donne-moi ce chiffon, petit con ; cette machine est dégueulasse, je vais la frotter avec toi. (*Tabataba*, p.106-107)

Cette fois encore Koltès dessine une fratrie marginale, d'une masculinité ambiguë, sauvage, froide et différente. Un soupçon d'inceste que l'on retrouve fréquemment ailleurs aussi se teinte de désir refoulé. Et l'indice susurré, comme bien souvent chez l'auteur, par la désignation des personnages n'entend-il pas minimiser cette éventuelle transgression des tabous, des codes de la famille ? L'étranger au sexe lavé sans fausse pudeur exprime dans *La Nuit*

juste avant les forêts la même fragilité face à la rigueur de la société. La symbolique du corps et du désir forment un duo sonore avec l'angoisse des représentations racistes. Assimilé à l'homosexuel, il adresse sa supplique à un interlocuteur imaginaire qui déjà pourrait être l'ange épiant ce bordel. Ce long quasi-monologue sans aucune ponctuation ni didascalie est une véritable construction musicale, parodie d'une composition de jazz : les thèmes sont énoncés à l'ouverture avant d'être modulés au fil du solo. Ils sont entrecoupés de motifs illustratifs, histoires de femmes qui renvoient à la vie du locuteur sous une pluie incessante. L'américanité transparaît tant dans ces brefs portraits que lorsque le général Nicaraguayen massacre les oiseaux, lesquels, eux, font échos à ceux de *Sallinger* (p.42) intertexte culturel du désir privilégiant l'irréel. Cette ongue fugue bouscule les formes admises du théâtre contemporain et laisse percevoir par le spectateur un sentiment de culpabilité du personnage envers son identité. Dans un renversement superbe qui lie inexorablement sa double condamnation, intime et publique, l'immigré est maltraité par les voyous venus le voler. La fréquence du mot pédé est complaisance et désespérance, une exultation verbale discriminante qu'on retrouvera en écho dans les évocations métaphoriques du dealer jusqu'à la crudité avant le dénouement fatal :

Vous promenez votre cul derrière vous comme un péché pour lequel vous avez du remords, et vous vous tournez dans tous les sens pour faire croire que votre cul n'existe pas. Mais vous aurez beau faire, on vous le mordra quand même. (Solitude p. 56)

Koltès semble alors livrer un indice. L'homophobie ambiante au temps de son écriture rend socialement tolérable cette agression équivoque dans *La Nuit* où elle peut être seulement perçue comme inacceptable parce que raciste. Une telle sensibilité et une telle typologie particulière des personnages apparaissent alors comme un détour, un dévoilement discret qui flirte avec l'interdit social d'exprimer l'homosexualité dans le théâtre français d'alors et que le décentement en Amérique autorise discrètement. Enfin, ce rapide survol ne peut achever ce dialogue musical avec la diversité américaine sans brièvement évoquer *Prologue*. Babylonien et Faulknerien, texte fantasmatique, son écriture est manifestement un furieux solo de jazz. Libération poétique des cultures du sud du continent, mythe exubérant humide aux évocations de rite vaudou d'un sur-possible, il module la fracture du désir des féminités contrariées. Ne renvoie-t-il pas alors aussi à la littérature latino américaine exubérante, dans laquelle Koltès privilégie tout particulièrement Garcia Marquez et Vargas Llosa. Ne peut-on y trouver également la confirmation paradoxale d'un conte d'hiver où le froid et la mort contrastent avec l'écrin du hammam, au-delà des Styx ?

Coda : l'exultation d'un chorus final :

L'exultation narrative poétique de *Prologue*, quasi épilogue, chorus final de l'oeuvre de Koltès, est au bout du compte parfaitement représentative du dire poétique de l'auteur. Une pure accumulation de monologues proches du théâtre associe le merveilleux et le sordide. Les indices de réalité soigneusement effacés côtoient paradoxalement la pesanteur d'un réalisme matériel prégnant. Ce lieu est la métaphore fréquente des fantasmes homosexuels. Humidité-féminité, chaleur, refuge, massages, exotisme sont associés à l'angoisse de la mort qui renvoie au SIDA. Le sperme non procréateur, libéré ou refoulé, éjaculé à vide est revendication du refus d'être géniteur⁷. Dans l'univers d'un conte glauque, la féminité est représentée comme un résidu soigneusement tenu à part, à d'autres heures, et la 'folle' emblématique affirme pour Necata, et assouvit, un désir semblable à celui du narrateur pour Mam. En outre, Koltès manie habilement le plus longtemps possible l'ambiguïté sur l'identité sexuelle des deux narrateurs successifs, que le lecteur doit identifier à chaque chapitre. suggérant ainsi en presque permanence un désir pour le même sexe. Il est alors probable que, brouillant au fil d'un texte jubilatoire les géographies comme l'histoire, le hammam de tous les fantasmes représente le lieu nombril universel de tous les textes de Koltès. Il suggère un retour imaginaire, et parisien sans aucun doute, après ce séjour 'américain', à l'intimité rêvée ? Pour épuiser, avec la patience du lecteur, cette ultime complainte du saxophone épaulé par le chœur compatissant des instruments entremêlés dans la chaleur humide du chorus final, jet d'une vapeur point d'orgue, qui enveloppe délicieusement les désirs voilés, il ne me reste qu'à citer un fragment symbolique du verbe de Koltès comme de tous les lieux qui dessinent son oeuvre :

C'est un lieu terrible, celui, où tout s'entend, où aucun mur n'est suffisamment épais pour dissimuler un dialogue, où les portes et les vitres n'existent pas, où seuls, de légers voiles séparent les êtres, où l'air porte mille fois plus les paroles et les bruits, un univers où rien ne peut être dit sans que tous l'entendent, où rien ne pourra être jamais fait, dans le se-cret d'un lieu, sans qu'on perçoive partout les échos. (*Prologue*, p.108-109).

Références :

Sources primaires :

KOLTÈS Bernard-Marie : Toutes ses pièces et fictions, notamment celles dont la pagination est évoquée dans cet article, sont disponibles aux Editions de Minuit, Paris.

MORRISON Toni, *Sula*, avec une nouvelle préface de l'auteur, Londres, Vintage Books, 2005

Ouvrages référentiels :

KOLTÈS Bernard-Marie, *Une part de ma vie, entretiens (1983-1989)*, Paris, Editions de Minuit, 1999.

BON François, *Pour Koltès*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.

PETITJEAN André, ed, *Koltès et la question du lieu*, actes des rencontres internationales BMK, Metz, CRESEF, 2001.

UBERSFELD Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud Papiers, 1999.

Revues :

Etudes Théâtrales, Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, N° 19/2000, études réunies par Sieghill Bogumil & Patricia Duquenet-Krämer, Louvain la Neuve, Belgique, *Europe, Bernard-Marie Koltès*, revue littéraire mensuelle, N° 823-824, novembre-décembre 1997, Paris.

Notes :

¹ Cette convocation essentielle du dilemme chez le créateur homosexuel n'est pas incidente dans mes travaux. Elle pose l'hypothèse d'une tension créative féconde qui nourrit et enrichit l'imaginaire comme la forme de l'œuvre. Il ne s'agit donc pas essentiellement de souligner la présence, qui en effet n'aurait pas grand intérêt artistique, d'une crainte des auteurs gay ou lesbiennes face à la réception de leur oeuvre en vertu des codes sociaux, moraux et idéologiques contraignants de la société dans laquelle s'inscrit leur écriture, dans les décennies qui ont précédé la reconnaissance de l'égale dignité des homosexuels. Cette préoccupation devient plutôt contrainte supplémentaire d'écriture. Elle invite les auteurs gay à user d'un champ émotif, métaphorique et symbolique original, à procéder à une réécriture de l'effacement suggestif d'une évidence textuelle. Une telle contrainte multiplie et magnifie l'expression poétique du désir, de la revendication identitaire, ou du regret. Elle dessine les contours d'un nouveau romantisme, d'un modernisme du courant de conscience transposé dans une expression actuelle nerveuse syncopée. Elle sera plus particulièrement perceptible par un public dédié, soumis aux mêmes contraintes culturelles. Les procédés artistiques de

l'enfouissement même de telles significations dans un sous-texte, abritées derrière l'image des apparences tolérables, constituent l'un des traits qui à mon sens provoquent, parfois inconsciemment, la popularité d'une œuvre ainsi constituée. C'est clairement le cas avec Bernard-Marie Koltès. L'objet de cet essai vise à souligner une telle dimension qui explore l'apport esthétique d'une écriture homosexuelle dont, certes, l'auteur se défendait. En effet, à l'instar des auteurs homosexuels, maints écrivains noirs américains, comme les auteurs engagés politiquement cèdaient à la même facilité (et c'est là un argument d'une double américanité supplémentaire que l'on pourrait lire dans l'œuvre koltésienne) dans l'après-guerre, voire plus récemment. Je pense par exemple à Toni Morrison, notamment dans le prologue ajouté récemment à son roman *Sula*, qui revendique l'universalité pour prévenir d'une lecture plus exotique qu'esthétique. Tous refusaient que leur œuvre soit qualifiée de littérature noire. Ils souhaitaient que la société reconnaisse la qualité universelle de leur écriture et de leur imaginaire bien au-delà d'une possible ghettoisation à laquelle un étiquetage générique aurait pu conduire. Or aujourd'hui, la reconnaissance d'une grandeur de l'écriture noire naît pour une part de la spécificité artistique enfantée par la marginalité. Il me semble donc juste d'interroger l'égale spécificité prestigieuse d'une écriture gay et d'y rattacher sans complexe l'exubérance prodigieuse de l'œuvre de Koltès.

² Communication « De la référence anglo-saxonne complexe à Koltès. Les voies/voix d'un théâtre homosexuel. » au colloque Koltès de Metz *l'homme de théâtre et son désir* octobre 1999. Cet article peut être consulté dans le recueil de mes travaux d'habilitation (Volume II, p.118-130), Université Grenoble 3 Stendhal, Octobre 2004.

³ Entretien avec Colette Godard, *Une part de ma vie*, p.67.

⁴ B.M Koltès, entretiens, *Une part de ma vie*.

⁵ Dans le long passage tantôt narratif, tantôt dialogué, p.29-37 par exemple, où Koltès recourt également à un jeu symbolique d'attraction-répulsion avec la figure du danger représentée par le flic). Aussi, par exemple, p.38-39.

⁶ Dictionnaire encyclopédique du théâtre, p.882

⁷ *Prologue*, Les éditions de Minuit, p. 48 et suivantes.